



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA

ALEXANDRE DOS SANTOS RIBEIRO

O MUSEU GOELDI DEU SAMBA NA AVENIDA: informações e memórias de um desfile
carnavalesco

BELÉM-PA

2024

ALEXANDRE DOS SANTOS RIBEIRO

**O MUSEU GOELDI DEU SAMBA NA AVENIDA: informações e memórias de um desfile
carnavalesco**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Faculdade de Biblioteconomia, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Biblioteconomia.

Orientador (a): Prof.^a Ma. Telma Socorro Silva Sobrinho.

BELÉM-PA

2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

R484m Ribeiro, Alexandre dos Santos.
O museu Goeldi deu samba na avenida : informações e memórias de um desfile carnavalesco / Alexandre dos Santos Ribeiro. — 2024.
xxii, 63 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. MSc. Telma Socorro Silva Sobrinho Sobrinho
Trabalho de Conclusão (Graduação) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Faculdade de Biblioteconomia,
Belém, 2024.

1. Mediação da informação. 2. Mediação cultural. 3. Escola de samba. I. Título.

ALEXANDRE DOS SANTOS RIBEIRO

O MUSEU GOELDI DEU SAMBA NA AVENIDA: informações e memórias de um desfile
carnavalesco

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia, da Universidade Federal
do Pará, como requisito para obtenção de grau de
Bacharel em Biblioteconomia.

Orientador (a): Prof.^a Ma. Telma Socorro Silva Sobrinho.

Data de aprovação: ____/____/____

Conceito:

BANCA EXAMINADORA:

Orientador (a)

Prof.^a Ma. Telma Socorro Silva Sobrinho – UFPA

Examinador (a) interno

Prof.^a Dra. Ediane Maria Gheno – UFPA

Examinador (a) interno

Prof.^a Ma. Maria Raimunda de Sousa Sampaio – UFPA

Aos meus pais, Raimundo Ribeiro (*in
memoriam*) e Rose Mary Ribeiro.

AGRADECIMENTOS

Devo dizer que, a entrega deste trabalho só foi possível porque primeiramente em Deus eu depusitei minha confiança. A esta Luz Divina, o meu agradecimento eterno.

À minha mãe (Rose Mary) e ao meu pai (Raimundo Ribeiro), pela educação, pelo amor, e pela nobreza de ter-me ensinado que mesmo em momentos tão difíceis se deve lutar sempre. Pai, você faz muita falta!

À minha esposa Fabrícia, por ser a minha incentivadora, o meu amparo e a minha luz nessa caminhada. E a Maria Flor, por ser a nossa riqueza!

Aos meus avós paternos (Hamilton e Ana) e avós maternos (Joaquim e Inez), pelo amor e pelos ensinamentos.

Obrigado às minhas irmãs Alessandra e Andressa, e aos meus sobrinhos Felipe Santiago e Manuella Vitória, por tudo de mais maravilhoso que vocês representam em minha vida.

Aos meus cunhados Joaquim e Roberto, a quem eu tenho como meus irmãos, obrigado por toda a força.

Agradeço à minha sogra Doralice, pelo cuidado e pelas reflexões diárias de que se deve acreditar sempre, e nunca perder a fé.

A todos os meus tios e tias, sem distinção, pela força e por todo o carinho de sempre.

Aos meus superamigos, porque vocês são grandiosos.

Um agradecimento especial aos meus professores da Faculdade de Biblioteconomia, com destaque para a minha orientadora, professora Telma Sobrinho, por suas orientações, e pela paciência para com esse aprendiz. O meu obrigado!

A Osvaldo Garcia, obrigado pela gentil colaboração em nos ajudar neste processo. Tenha a certeza que os seus relatos foram importantíssimos para os rumos desta pesquisa.

Agradeço também aos amigos que conheci na Fundação Cultural do Pará por ocasião do meu primeiro estágio acadêmico. Vocês me apresentaram uma outra perspectiva da informação, a contação de histórias. Foi incrível!

Outro agradecimento que faço com muito carinho vai para toda a equipe de trabalho da Biblioteca Domingos Soares Ferreira Penna (Museu Paraense Emílio Goeldi) na qual eu tive a felicidade de estagiar. Esta Biblioteca é um universo de conhecimento, não só pelo seu acervo grandioso, mas também pelos profissionais que nela atuam. Meu muito obrigado!

“É preciso ser ranchista para superar toda essa dor e levar sorriso para avenida”
(Garcia, Osvaldo. Viagem [...], 2019).

RESUMO

Constata uma possível relação entre a mediação da informação e mediação cultural em ambiente de escola de samba. A mediação da informação é um processo que se realiza em diferentes ambientes informacionais, onde o mediador tem a plena convicção de que somente o processo dialógico torna bem-sucedida a mediação pretendida. Por outro lado, a mediação cultural funciona como um elo entre os sujeitos e os bens culturais, objetivando o desenvolvimento do protagonismo social. Trata-se de uma pesquisa de natureza qualitativa, de cunho documental e narrativo, tendo como estratégia de investigação a pesquisa *Ex-Post Facto*, pois busca constatar a existência de relação entre variáveis de um desfile carnavalesco ocorrido no ano de 1980. A observação a partir das narrativas do entrevistado, e a análise documentária da pesquisa, permitiram-nos constatar, de que houve um entrelaçamento entre os processos de mediação cultural e da informação durante as etapas do processo carnavalesco, e que estes processos proporcionaram não somente a aproximação dos sujeitos aos bens culturais, como também possibilitou ampliação do acervo social do conhecimento.

Palavras-chave: mediação da informação; mediação cultural; escola de samba.

ABSTRACT

It finds a possible relationship between information mediation and cultural mediation in a samba school environment. Information mediation is a process that takes place in different informational environments, where the mediator is fully convinced that only the dialogical process makes the intended mediation successful. On the other hand, cultural mediation works as a link between subjects and cultural goods, aiming to develop social protagonism. This is qualitative research, of a documentary and narrative nature, using Ex-Post Facto research as its investigation strategy, as it seeks to verify the existence of a relationship between variables in a carnival parade that took place in 1980. The observation of the participant's narratives, and the documentary analysis of the research, allowed us to verify that there was an intertwining between the processes of cultural mediation and information during the stages of the carnival process, and that these processes not only provided the approximation of subject to cultural assets, but also made it possible to expand the social collection of knowledge.

Keywords: information mediation; cultural mediation; samba school.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 – Comissão de frente	41
Figura 2 – Carro abre-alias "Gavião Real"	42
Figura 3 – Carro "Artesanato"	43
Figura 4 – Carro "Flora"	44
Figura 5 – Carro "Aquário"	44
Figura 6 – Tripé "Garças"	45
Figura 7 – Destaques de chão: "Onças"	46
Figura 8 – Brincantes com adereços de mãos.....	46
Figura 9 – Ritmistas e Porta-Bandeira.....	47
Figura 10 – Simpatizantes atrás da escola	47
Figura 11 – Gaby conta sua vida de arquiteto do Carnaval.....	60
Figura 12 – Uma família viveu no “Barracão da Alegria”	60
Figura 13 – Vá hoje à praça da República aplaudir o Rancho.....	61
Figura 14 – O povo toma a avenida. É carnaval.....	61
Figura 15 – No Batalhão de Guardas, o nervosismo da apuração	62
Figura 16 – Deu Rancho na cabeça	62
Figura 17 – Raimundo Manito e o pavilhão da escola	63
Quadro 1 – Métodos qualitativos.....	57
Quadro 2 – Nota dos quesitos.....	59

LISTA DE SIGLAS

BPAV	Biblioteca Pública Arthur Vianna
Brapci	Bases de Dados em Ciência da Informação
CNS	Conselho Nacional de Saúde
MP	Museu Paraense
MPEG	Museu Paraense Emílio Goeldi
SRI	Sistemas de Recuperação da Informação
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TIC	Tecnologia da Informação e da Comunicação

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO	15
2.1	Cultura: uma breve abordagem.....	16
3	MEDIAÇÃO CULTURAL	18
3.1	A Mediação Cultural no âmbito carnavalesco.....	18
4	AGÊNESE DO CARNAVAL BRASILEIRO	20
4.1	O entrudo: um breve contexto.....	20
4.2	Deixa Falar: a primeira Escola de Samba.....	22
5	NÃO POSSO ME AMOFINÁ	25
5.1	Uma década de conquistas: a era Bosco Moisés	26
6	MUSEMÍLIO GOELDI: BREVES CONSIDERAÇÕES	28
7	METODOLOGIA.....	32
7.1	Percorrendo o caminho metodológico	33
8	O MUSEU GOELDI NO CARNAVAL 1980.....	34
8.1	Enredo desse nosso carnaval	34
8.2	A projeção visual do desfile: uma pesquisa sem livros	36
9	O SAMBA-ENREDO MUSEU EMÍLIO GOELDI	38
9.1	A Informação através do samba-enredo	38
9.2	O processo criativo do “Museu Emílio Goeldi”	38
10	MEMÓRIAS DE UM DESFILE CARNAVALESCO	40
10.1	O gavião-real pousou na avenida	40
11	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
	REFERÊNCIAS	51
	APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)	56
	APÊNDICE B – DADOS QUALITATIVOS	57
	ANEXO A – LETRA DO SAMBA-ENREDO	58
	ANEXO B – RESULTADO DO DESFILE	59
	ANEXO C – TRABALHO DE BARRACÃO	60
	ANEXO D – BASTIDORES DO DESFILE	61
	ANEXO E – VITÓRIA RANCHISTA	62

ANEXO F – PAVILHÃO DA ESCOLA	63
---	-----------

1 INTRODUÇÃO

A mediação da informação é um processo que se realiza em diferentes ambientes informacionais, onde o mediador tem a plena convicção de que somente o processo dialógico torna bem-sucedida a mediação pretendida (Gomes, 2014).

Além disso, Fadel *et al.* (2010) advertem para o fato da linguagem e a iconicidade serem dois fatores importantíssimos tanto para o reconhecimento da informação, como para o processo de mediação. Segundo os autores, a mediação da informação torna exequível a tradução sígnica e o domínio das várias linguagens verbal, visual e sonora, agilizando a disponibilização da informação.

Por outro lado, temos o segmento da mediação cultural, que além de funcionar como um elo entre os sujeitos e os bens culturais, concentra suas ações em questões relativas a fatores estéticos, objetivando o desenvolvimento do protagonismo social. Neste caso, especificamente, não somente os sujeitos, como também o mediador cultural se torna protagonista na ação (Santos; Arruda; Guaraldo, 2020).

Visto que as agremiações carnavalescas são ambientes socioculturais de grande capacidade de organização, os processos de mediação podem ser aplicados nesses ambientes de forma a possibilitar aos sujeitos sociais a apropriação, a potencialização e a ressignificação da informação.

Além disso, toda escola de samba obrigatoriamente precisa de um enredo para o seu desfile, e a sua produção depende necessariamente da leitura de diversas fontes de pesquisa. Isso significa dizer que o modo como a pesquisa será feita depende de cada escola. Por exemplo, alguns carnavalescos fazem a pesquisa em campo, através de observações práticas, por outro lado, outros preferem a pesquisa através da internet. E há também aqueles que são mais criteriosos, e, portanto, partem para uma pesquisa mais bibliográfica.

Diante da importância dos desfiles carnavalescos, e da contribuição de autores como Soares (2016), Cunha Junior (2010) e Dantas (2008), cujo os estudos abordam temáticas sobre o carnaval e a constituição de instituições em enredo e samba, esta pesquisa tem por finalidade investigar o desfile da escola de samba Rancho Não Posso Me Amofiná¹ do carnaval de 1980, cujo enredo teve como título “Museu Paraense Emílio Goeldi”.

¹ O Grêmio Recreativo Beneficente Jurunense Rancho Não Posso Me Amofiná é uma escola de samba localizada no bairro do Jurunas na cidade de Belém. Fundada no ano de 1934 por Raimundo Manito, esta escola é também chamada de Pioneira por ser a primeira escola de samba do Pará.

A escola se propôs a apresentar ao público os diversos aspectos do Museu através das etapas do processo carnavalesco, isto é, em visual de alegorias, fantasias e samba-enredo. Tendo em vista que temas científicos como este que o Rancho se propôs a fazer demandam muita pesquisa, parece-nos não ter sido tarefa fácil para o carnavalesco e para a sua equipe projetar, pesquisar e executar tal enredo.

Sendo assim, para verificar a importância das ações de mediações nesse contexto, questiona-se: é possível constatar uma relação entre os processos de Mediação da Informação e Mediação Cultural durante as etapas do processo carnavalesco?

Com base nisso, o objetivo geral deste trabalho consiste em constatar uma possível relação entre a Mediação da informação e Mediação Cultural durante as etapas do processo carnavalesco. Logo, o estudo estabeleceu três objetivos específicos:

- a) investigar os fatores determinantes na escolha do enredo “Museu Paraense Emílio Goeldi”;
- b) identificar quais foram os espaços informacionais e as fontes pesquisadas pelos compositores para a elaboração do samba-enredo;
- c) refletir acerca dos processos de Mediação da Informação e Mediação Cultural durante as etapas do processo carnavalesco.

Desta forma, o presente estudo justifica-se porque, ao desejar constatar uma possível relação entre a mediação cultural e a mediação da informação no âmbito de escola de samba, deseja também sugerir novas reflexões acerca deste assunto e ampliar o debate sobre a importância da colaboração do profissional da mediação neste contexto.

2 MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO

A mediação da informação consiste em um segmento da ciência da informação e se articula com os outros segmentos que dela fazem parte. Contudo, antes de adentrarmos neste tema, achamos necessário fazer um breve contexto a respeito do significado da palavra informação.

Assim, temos que a informação pode ser definida de diversas formas. Segundo a etimologia do termo, “informação é uma palavra de origem latina, do verbo ‘informare’, que significa dar forma, colocar em forma, criar, representar, construir uma ideia ou uma noção” (Araujo, 2001).

De acordo com a autora, a informação também pode adquirir atribuição de sentido através das ações de recepção/seleção das informações recebidas. Por outro lado, essa mesma informação é considerada um processo de representação, objetivando comunicar o sentido dado à mesma (Araujo, 2001).

Além disso, constitui-se em outra perspectiva a compreensão da informação “como causa de conflitos, criadora de indagações, dúvidas e curiosidades, e não como eliminadora de incertezas” (Fadel *et al.*, 2010, p. 18.). Seja como for, o fato é que o termo informação possui diversos aspectos e vários significados, sua aplicação vai além do registro como é o caso da mediação da informação.

Independente da ambiência dos equipamentos informacionais, compreende-se a mediação da informação como um processo dialógico da relação humana - elo entre o sujeito e o profissional da informação. O ato de ouvir o sujeito e instigá-lo quanto às suas necessidades informacionais é fazer deste processo de mediação uma ação de interferência.

Se faz necessário o entendimento de que a ação de interferência difere do ato de intervir, ou seja, a intervenção remete ao entendimento de quebra, rompimento, separação entre as ações, por isso, não poderá ser entendido como mediação.

Em contrapartida, a ação de interferência remete à ideia do ir ao encontro do sujeito, provocando questionamentos entre o agente mediador e o usuário – por meio do diálogo - promovendo o desenvolvimento da interação e o progresso da aprendizagem entre os sujeitos, o objeto da aprendizagem e o contexto que se encontram (Santos; Arruda; Guaraldo, 2020).

De acordo com um conceito mais amplo, podemos compreender a mediação da informação como:

Toda ação de interferência – realizada em um processo, por um profissional da informação e na ambiência de equipamentos informacionais – direta ou indireta; consciente ou inconsciente, singular ou plural; individual ou coletiva; visando a

apropriação da informação que satisfaça, parcialmente e de maneira momentânea, uma necessidade informacional, gerando conflitos e novas necessidades informacionais (Almeida Júnior, 2015, p. 25; *apud* Almeida Júnior; Santos, 2019, p. 100).

Para o autor, a mediação da informação é realizada em um processo que tem como objetivo a apropriação da informação, e como consequências a geração de conflitos e novas necessidades informacionais. Isso nos leva a admitir que essas necessidades informacionais, das quais o autor se refere, também tenha relação direta com a velocidade da informação.

Seja como for, o fato é que a velocidade da informação é cada vez mais impulsionada pela revolução tecnológica. Nos últimos anos, os espaços tradicionais de mediação da informação vêm sofrendo transformações com a inserção das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs), sobretudo no tratamento técnico que é dado a informação (Santos; Arruda; Guaraldo, 2020).

Levando-se em consideração que a mediação da informação é realizada na ambiência de equipamentos informacionais, assim, é razoável pensar a tecnologia como mediação na possibilidade de potencializar, de imprimir uma mudança qualitativa ao trabalho profissional, bem como conferir prioridade à satisfação dos interesses dos usuários, das políticas sociais e de segmentos populares (Velo, 2011).

2.1 Cultura: uma breve abordagem

Antes de falarmos sobre a mediação cultural, faz-se necessário visitar alguns autores para que tenhamos a compreensão de alguns significados sobre o termo cultura. Assim, segundo Oliva (2018) têm-se a visão de cultura não por aquilo que nos une em um lugar comum, mas por nos ajudar a compreender a realidade social da qual estamos inseridos. Por isso, cada conceito precisa levar em conta as diferenças, os conflitos.

Por outro lado, Metcalf (2015) nos diz que a cultura também tem a ver sobre o comportamento individual das pessoas, como por exemplo as coisas que são plantadas em uma criança, desde maneiras bem simples de como se comportar à mesa, ao modo de se vestir; bem como atitudes do cotidiano, tais como cultivar, fazer compras ou de que forma se comportar perante os outros.

Por sua vez, Sant'Ana (2014) destaca a necessidade de atribuir um novo significado para o termo cultura, evidenciando a diversidade cultural, as diversas expressões culturais em todas as suas dimensões e a interculturalidade, isto é, a capacidade de diálogo e respeito mútuo.

Em termos gerais, a cultura é parte significativa na vida de cada pessoa, independentemente do país, cidade ou comunidade ao qual ela possa estar inserida. Para alguns, a cultura representa os costumes, para outros, está associada ao modo de falar e de se trajar. Por outro lado, a cultura pode representar exatamente o contrário, a diferença que existe em cada sujeito, isto é, as características e particularidades individuais de cada um de nós.

Mediante o exposto, o capítulo a seguir tem por finalidade analisar o processo de mediação cultural, e, por conseguinte, contextualizar a importância deste processo no contexto de um desfile de escola de samba.

3 MEDIAÇÃO CULTURAL

Temos que a mediação cultural é um processo de interação entre os sujeitos de forma a garantir a autonomia dos atores envolvidos, possibilitando o desenvolvimento do protagonismo social. Em outras palavras, a mediação cultural oferece ao sujeito a oportunidade de fazê-lo abandonar a posição de mero espectador, para assumir o lugar principal em seu meio (Santos; Arruda; Guaraldo, 2020).

Outro entendimento que corrobora o pensamento acima é o fato da mediação cultural estar inter-relacionada à mediação da informação, sendo que no processo de conduzir os sujeitos à apropriação dos bens culturais, o mediador favorece o acesso à informação, necessária ao desenvolvimento do conhecimento (Silva; Sousa; Santos, 2020).

Mais uma vez, o processo dialógico se apresenta como fator necessário na aproximação dos sujeitos aos bens culturais. Esta aproximação entre indivíduos, segundo o ponto de vista de Gomes (2014), significa dizer que toda experiência humana é dependente das práticas de comunicação, como também da transmissão cultural.

Diante dessas ponderações, nos parece bastante improvável que as ações de mediação obtenham êxito, sem que ambas as partes – mediador e sujeito social – se comuniquem. Portanto, a mediação é pautada no diálogo.

Os sujeitos envolvidos no processo são singulares, podendo e devendo assumir o protagonismo da ação. [...] analisando-se a perspectiva do agente mediador da informação, daquele que medeia pólos (instâncias sociais, sujeitos sociais e dispositivos culturais), compreende-se que este é também um protagonista do processo de mediação e, conseqüentemente, um protagonista social (Gomes, 2014, p. 49).

3.1 A Mediação Cultural no âmbito carnavalesco

Acerca das ponderações de Perrotti e Pieruccini (2014) no que se refere aos ambientes da mediação cultural, estes afirmam que a mediação pode ser pensada e apreciada em diversos contextos, isto é, sua realização pode ocorrer em diversos equipamentos, tais como bibliotecas, museus, teatros e, também, segundo o nosso entendimento, em outros ambientes, como as escolas de samba. Consideremos, portanto, as agremiações carnavalescas um espaço informacional em movimento, visto que agrega vários saberes, é o caso da música, dança, canto, coreografia e as artes plásticas.

Outra reflexão que se pode estabelecer, segundo Perrotti e Pieruccini (2014), é a de que a mediação cultural torna possível o estado de “viver juntos” em diferentes espaços de

convivência, neste caso, especificamente, os concursos oficiais de escolas de samba que aglutinam pessoas das mais variadas classes sociais. É possível observar que, durante um desfile carnavalesco, dois mundos se correlacionam: o material e o imaterial. Isto significa dizer que de um lado está a agremiação – instituição jurídica – sob o comando da presidência e dos diretores, a estes associamos a ideia de mundo material.

Em contrapartida, têm-se os sujeitos sociais – o público em geral – que ao presenciarem o desfile poderão ou não se apropriar do conteúdo, da informação. A este estado cognitivo dos sujeitos, a percepção quanto ao desfile, associamos a ideia de mundo imaterial. Seja como for, fica evidente que a mediação, ao possibilitar nossas relações com o mundo, isto é, nossa capacidade de ampliarmos o nosso acervo social do conhecimento, acerca do que nos é familiar, define contornos e direções, modos de relação com os objetos e os signos (Perrotti; Pieruccini, 2014).

Mediante as considerações feitas sobre a mediação cultural, no âmbito de um desfile de escola de samba, saliente-se a figura do carnavalesco, assumindo o papel de mediador cultural, tendo como prioridade, transmitir ao público informações reais e, principalmente, que seduza toda uma comunidade. Nesta perspectiva, “o agente mediador necessita ser consciente do seu papel para efetivamente contribuir na aproximação do público com o objeto mediado e, sobretudo, possibilitar a compreensão de tal objeto” (Silva; Sousa; Santos, 2020, p. 7).

Por outro lado, Cunha Junior (2010) reflete sobre a tarefa difícil e exaustiva do carnavalesco na condição de mediador cultural, pois, segundo este, o mediador deve reunir várias narrativas durante um desfile, que a posteriori irão se desdobrar em diversos apelos comunicacionais. Estes apelos correspondem às etapas do processo carnavalesco, conforme descreve:

As etapas do processo carnavalesco, independente do enredo, são: um texto escrito preliminarmente, que inaugura o processo; este texto transforma-se em desenho de fantasia e depois traje confeccionado; vira projeto arquitetônico de alegoria e depois carros alegóricos; vira música através de samba enredo e, por fim, após a sucessão de ensaios, vira desfile operístico, que pode virar gravação audiovisual, certamente, se transformando numa última etapa, emocional; em lembranças de quem dele participou[...] (Cunha Junior, 2010, p. 65-66).

Em resumo, compreendemos que necessariamente deve haver entre o mediador cultural e os sujeitos sociais o processo de comunicação, visto que, sem o processo dialógico a mediação cultural não se cumpre. Além disso, temos a noção de que um desfile carnavalesco é permeado por sentimentos e emoções dadas às circunstâncias em que ele ocorre. Coexistindo entre o passado e o presente, o desfile é capaz de proporcionar lembranças, e a partir delas, resgatar memórias de quem dele participou, direta ou indiretamente.

4 A GÊNESE DO CARNAVAL BRASILEIRO

Na seção anterior, verificamos que o processo de Mediação Cultural sob a perspectiva de um discurso de escola de samba tem como proposta reunir a um só tempo várias manifestações artísticas tais como a música e a dança – elementos essenciais na condução de um desfile carnavalesco. Mas, para compreendermos melhor tais manifestações, faz-se necessário que tenhamos o conhecimento de como surgiu o carnaval no Brasil e como se deu o início das primeiras escolas de samba até os moldes atuais.

Assim, este capítulo, irá fazer um breve contexto relacionando a origem do carnaval brasileiro com a chegada dos colonizadores portugueses ao Brasil. Também irá discorrer sobre as manifestações culturais dos povos de matriz africana, incorporando seus símbolos e tradições culturais às festas carnavalescas. E, por fim, todas as fases carnavalescas – do entrudo à era do samba - e o surgimento das primeiras escolas de samba do país.

4.1 O entrudo: um breve contexto

A origem do carnaval brasileiro está associada à chegada dos colonizadores lusitanos em terras tupiniquins. Ao desembarcarem de suas caravelas, os portugueses trouxeram não somente o firme propósito de colonização, como também incorporaram gradualmente a esse processo suas diversas manifestações culturais, dentre elas o carnaval.

Além disso, os povos de matriz africana que chegaram ao Brasil transportados em navios negreiros - em decorrência do modelo escravista vigente - também tiveram papel importantíssimo na constituição do carnaval brasileiro, isto é, incorporaram às festas carnavalescas os seus símbolos e suas manifestações culturais.

A primeira manifestação carnavalesca introduzida no Brasil e muito popular em Portugal, foi o entrudo. Considerado violento para alguns e divertido para outros, o entrudo português segundo Oliveira (2006) era uma festa popular que consistia em duelos de limões de cheiro que as pessoas atiravam umas nas outras. Esses limões ou recipientes continham desde água perfumada a misturas malcheirosas.

No Rio de Janeiro, a festa do entrudo foi praticada tanto pelas elites cariocas como por pessoas das classes mais baixas, embora este tipo de divertimento ocasionasse inúmeras situações desagradáveis, pois muitas vezes esses limões de cheiro continham urina, fato que resultava em duras repressões policiais.

De acordo com Salles (1980), a igreja católica também combatia este tipo de brincadeira, por duas razões: primeiro por achar ser o carnaval uma festa profana, segundo, porque essa algazarra tinha a duração de três dias no ano, transformando as cidades num completo pandemônio.

Inquestionavelmente, o certo é que a festa do entrudo se desgastou e cedeu lugar às novas práticas carnavalescas, tais como: as Grandes Sociedades, os Corsos, desfiles de Cordões, Blocos, Maracatus em Pernambuco, Afoxés na Bahia e os Ranchos no Rio de Janeiro. Estas práticas viriam a constituir a fase denominada de pós-entrudo.

Essa nova fase se estendeu também para outras capitais, dentre elas, Belém. Durante o pós-entrudo, especificamente, o carnaval paraense viveu a época dos grandes bailes de máscaras. Charmosos e refinados, esses bailes eram frequentados em grande parte pela elite local, pois eram realizados em importantes teatros da cidade como o Teatro Providência² e o Teatro da Paz.

Suntuoso e de estilo neoclássico, o Teatro da Paz se destacou logo no início de sua fundação como um dos mais bonitos e importantes teatros já construídos no Brasil. De acordo com Salles (1994):

O Teatro da paz foi inaugurado em 15.02.1878. [...]. Após o espetáculo inaugural, houve intervalo para bailes carnavalescos, de máscaras, com grande orquestra e muita pompa, a exemplo da corte. O teatro foi especialmente preparado para esses bailes. Palco e sala da plateia transformaram-se num vasto salão caprichosamente e elegantemente preparados para esse fim. O primeiro baile realizou-se em 24 de fevereiro. Os demais nos dias 2, 3, 4 e 5 de março (Salles, 1994, p. 78).

Apesar do charme e da beleza que estes espaços possibilitavam aos seus frequentadores, o número de bailes já havia se multiplicado pela cidade, não sendo mais exclusividade dos teatros, de modo que em fins do século XIX, clubes sociais como Assembleia Paraense, O Pavilhão de Recreio, e a Dhália Paraense abriram os salões para a realização desses bailes carnavalescos (Oliveira, 2006).

Durante o fim do século XIX e no início do século XX o carnaval de rua de Belém apresentou um crescimento acelerado. Nesta época, o Largo da Pólvora – atual praça da República - era ponto de encontro e concentração de muitos blocos e cordões, além, é claro, das famílias que se deslocavam de suas casas até a praça, como de costume, a fim de se divertir.

As pessoas se enfileiravam para assistir ao desfile dos Corsos, que eram automóveis desfilando em fila, com suas capotas arriadas, tal qual acontecia no Rio de Janeiro. Os Corsos

² Construído em época anterior à revolução dos Cabanos, o Teatro Providência tornou-se a mais tradicional casa de espetáculos, de Belém, até a inauguração do Teatro da Paz.

transportavam “senhoras e senhoritas, sentadas nos encostos dos bancos, vestiam belas fantasias, lançavam confetes, serpentinas e jatos de lança-perfume sobre as pessoas reunidas nas calçadas” (Oliveira, 2006, p. 15).

Assim como o entrudo, o período pós-entrudo também chegou ao fim, culminando no aparecimento das primeiras escolas de samba do país. A partir deste momento o carnaval entrou numa nova era: a era do samba e dos carnavais oficiais de avenida.

4.2 Deixa Falar: a primeira Escola de Samba

As primeiras escolas de samba surgiram na cidade do Rio de Janeiro. Elas nasceram, por assim dizer, a partir de um forte apelo de inclusão social. No início, essas primeiras escolas eram blocos carnavalescos. Embora os blocos fossem constituídos em boa parte de gente bem-intencionada, não eram aceitos por uma parte da sociedade carioca, pelo seguinte motivo: geralmente, os seus desfiles eram marcados por brigas e muita confusão.

Sem o prestígio dos ranchos³, que eram formados pela elite branca que desfilava na praça Onze, os blocos eram constituídos em sua grande maioria por trabalhadores precários. Segundo Da Matta (1997, p. 63) “o bloco se ordena de modo muito mais livre, com um desfile mais simples do que o das escolas de samba, mesmo quando se trata de um bloco de enredo (ou desfile) ”.

Ao contrário dos blocos, as escolas de samba possuem enorme capacidade para organização e de inversão dos eixos hierárquicos. Isso significa dizer que essas organizações são formadas em sua maioria por indivíduos negros e pobres. Durante os ensaios de carnaval, esses indivíduos tornam-se professores, possibilitando assim inverter sua posição na estrutura social, graças ao seu talento carnavalesco e à sua superioridade de dançar o samba que o senso comum brasileiro considera um privilégio inato da raça negra (Da Matta, 1997).

Ainda segundo o autor, é importante destacar que a inversão dos eixos hierárquicos acontece porque o negro que antes era discriminado por sua cor e condição social, agora é admirado pelo patrão, pela elite branca, por causa de sua habilidade em tocar um instrumento, de compor um belo samba e por ser exímio dançarino.

Essas habilidades artísticas dos negros sobre as quais o autor acima se refere já existiam desde os tempos da escravidão, pois conferia-se ao negro a qualidade de ser “um trabalhador polivalente, fazia, inclusive, música” (Salles, 1980, p. 16).

³ Os ranchos se apresentavam organizadamente, e seus desfiles eram compostos de: enredo, fantasias e música orquestral.

A relação corpo, dança e música já ficara evidente desde o Quilombo dos Palmares. Os negros, numa tentativa de reprimir o peso da servidão e dos açoites, faziam seus rituais em forma de dança, como é descrito por Sodré:

E já era bem visível a coreografia do samba: por via de regra, aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculo os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes, e este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-los. Por vezes, toda a roda toma parte no bailado, um atrás do outro, a fio, acompanhando o compasso da música em contorções cadenciadas dos braços e dos corpos (Sodré, 1998, p. 12).

Com o passar dos anos, esses rituais foram adquirindo novos formatos, bem como as músicas e danças africanas. Era preciso os negros adaptarem novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais.

Desse modo, os negros ainda sob o jugo de uma sociedade escravista, viram-se obrigados a buscar novas formas de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil, e, a partir da segunda metade do século XIX, começaram a surgir os traços de uma música urbana brasileira: a modinha, o maxixe, o lundu e o samba (Sodré, 1998).

Em síntese, a aparição das escolas de samba está intimamente ligada aos primórdios do carnaval carioca e ao surgimento de manifestações culturais como o samba. Segundo Diniz (2012, p. 15), “Apesar de ser um gênero resultante das estruturas musicais europeias e africanas, foi com os símbolos da cultura negra que o samba se alastrou pelo território nacional”.

Logo, a partir da segunda década do século XX, com o propósito de se contrapor aos ranchos, um grupo de sambistas do Estácio - um bairro vizinho ao porto do Rio de Janeiro -, tendo como um dos líderes o compositor carioca Ismael Silva, fundou no ano de 1928 a primeira escola de samba, a Deixa Falar⁴. O termo “escola de samba” foi criado pelo próprio Ismael.

Na realidade, quando os grupos carnavalescos vão se definir como escola de samba, o que eles estão querendo é ser aceitos pela sociedade. Esses grupos eram formados por trabalhadores simples, alguns sem instrução, embora, com grandes habilidades para compor músicas, tocar instrumentos de percussão e ágeis na forma de dançar. Eles não se colocam como escolas, no sentido tradicional, mesmo se levarmos em conta a comparação com a escola normal, narrada por Ismael Silva (Gogan; Name; Ferreira, 2019).

⁴ Fundada como um bloco, em 12 de agosto de 1928, Deixa Falar foi, de fato, uma escola de samba, pois se dedicava ao ensino do canto, do ritmo e da dança. A Deixa Falar extinguiu-se em 1933. Fundida ao bloco União das Cores, formou a União do Estácio de Sá, raiz da escola de samba Estácio de Sá.

É interessante perceber, segundo os autores, que o nome da escola criado por Ismael permite uma dupla leitura, isto é, deixa falar como “permita que as pessoas falem”, por um lado, e deixa falar no sentido de “pode falar de mim à vontade, que eu não estou nem aí”.

Assim, no carnaval de 1929, a Deixa Falar fez sua primeira apresentação de estreia na praça Onze, tendo o seu caminho aberto por uma comissão de frente que montava cavalos cedidos pela Polícia Militar e, além disso, a comissão tocava clarins numa imitação da fanfarrinha do desfile dos carros alegóricos das Grandes Sociedades (Tinhorão, 1997).

Ainda de acordo com o autor, a questão não era apenas deixar de ser bloco para se tornar escola de samba, mas criar uma agremiação carnavalesca capaz de gozar da mesma proteção policial conferida aos ranchos e às chamadas Grandes Sociedades, durante os desfiles na terça-feira gorda.

Além da agremiação do bairro do Estácio, outras escolas coirmãs surgiram, como foi o caso da Mangueira, Osvaldo Cruz (Portela) e Salgueiro, ambas no Rio de Janeiro. Em Belém, um grupo de rapazes liderados por um jovem operário comunista será o responsável por fundar a primeira escola de samba do Pará, o Rancho Não Posso Me Amofiná.

5 NÃO POSSO ME AMOFINÁ

Não posso me amofiná talvez seja a expressão que melhor define o sentimento de vida e de pertencimento da maioria dos moradores do bairro do Jurunas em relação ao Rancho Não Posso Me Amofiná. Localizada no bairro do Jurunas, a escola pioneira, ou melhor, o Rancho, como geralmente é conhecida, surgiu no ano de 1934, fundada pelo operário comunista Raimundo Manito, após voltar da cidade do Rio de Janeiro, onde viveu de 1928 a 1933 (Oliveira, 2006).

Durante o tempo em que residiu no Rio de Janeiro, Manito vivenciou o surgimento das primeiras escolas de samba, e também dos cordões carnavalescos, que saíram dos salões para brincar nas esquinas, nas praças e nas avenidas da cidade, utilizando como novidade os instrumentos de percussão (Manito, 2000).

De volta a Belém, e com o objetivo de criar uma escola de samba, Manito pôs em prática tudo o que assimilou em matéria de carnaval. Fundou assim, a primeira agremiação carnavalesca paraense nos moldes cariocas.

Para o domingo gordo, Manito reuniu seus colegas e criou uma escola de samba, nos moldes das que assistira no Rio de Janeiro, onde morara até meados de 1933. Entretanto, deu-lhe a designação de rancho e denominou-o Não Posso Me Amofiná, com essa grafia que até hoje perdura. Na realidade nunca desfilou como tal (Manito, 2000, p. 22).

O rancho do Manito – como era chamado no início por alguns - em nada tinha a ver com os tradicionais ranchos, já que esses desfilavam pelas ruas ao som de instrumentos de cordas e sopro. Manito trouxera para a sua escola um novo instrumento de percussão, o tamborim. Dessa forma, trouxe fundamentalmente a armação primitiva de uma escola de samba (Manito, 2000).

Na opinião de Oliveira (2006), esse novo formato, utilizando a percussão ao invés dos instrumentos de sopro, fazendo uso dos tamborins e da marcação pesada dos surdos, para ditar o ritmo do desfile, fez um enorme diferencial. Além da escola jurunense ter sido a primeira do Pará, ela apresentava atributos característicos, como por exemplo vínculo real com a comunidade, composição de sambas próprios, bateria pesada e apresentação na rua com as indispensáveis “baianas”.

Após a sua fundação, outras escolas de samba surgiram, como por exemplo as coirmãs “Império do Samba Quem São Eles”, “Embaixada do Império Pedreirense”, “Boêmios da Campina”, e “Arco Íris”; sem contar nos blocos carnavalescos de muito sucesso como “A Grande Família”, “Mocidade Unida de Nazaré”, “Unidos da Vila Farah” e “Piratas da

Batucada”. Anos mais tarde, alguns blocos se tornaram escolas de samba como é o caso da “Grande Família” e “Piratas da Batucada” (Oliveira, 2006).

Assim como no Rio, o carnaval paraense passaria por uma nova fase: a era do samba, e a realização anual dos desfiles de avenida, oficialmente patrocinados pela prefeitura municipal, e pelo governo do Estado, a partir de 1957. Devido às divergências políticas entre as autoridades do Estado e do Município, aconteceram dois desfiles oficiais nos anos de 1958, 1959 e 1960, todos promovidos separadamente. Além do que jornais de grande circulação como o Estado do Pará e a Folha do Norte cobriam respectivamente concursos diferentes, fazendo com que a rivalidade entre as escolas se acirrasse cada vez mais (Oliveira, 2006).

Apesar da semelhança com as agremiações cariocas, as escolas de samba de Belém apresentam características próprias em seus desfiles: a presença do porta-estandarte como quesito de julgamento, a introdução da temática regional se valendo de símbolos e representações da cultura e lendas amazônicas, o tipo de samba-enredo e o uso de matéria-prima regional na confecção de alegorias. Cabe dizer que durante a década de 1970 os temas de inspiração regional predominaram na escolha de enredos para os desfiles (Oliveira, 2006).

Ainda segundo o autor, a predominância de temas regionais rendeu apresentações memoráveis como foi o caso dos enredos “Theatro da Paz, Cem Anos de Arte no Pará” - Império do Samba Quem São Eles (1978); “Museu Paraense Emílio Goeldi” (1980) e “Tuyá, Pequeno Índio Guardião da Floresta Renascida” (1981) - Rancho Não Posso Me Amofiná.

Os sambas-enredos, cujas letras e melodias eram caprichosamente elaboradas por seus compositores, teriam de ser coerentes aos enredos. Porém, com o passar dos anos, esses sambas apresentaram variações de ritmo e melodia. No início eram mais lentos, de cadência nostálgica. Hoje, por causa do tempo de duração dos desfiles, cerca de sessenta minutos, os sambas ditam um ritmo mais apressado, chegando a merecer a classificação de marcha-enredo (Oliveira, 2006).

5.1 Uma década de conquistas: a era Bosco Moisés

O período que compreende os anos de 1979 a 1989 foi repleto de conquistas para o “Não Posso Me Amofiná”. Nesse período a escola do Jurunas conquistou um tetracampeonato além de se tornar a maior campeã do carnaval da década.

Um dos responsáveis pelo triunfo jurunense foi o empresário da noite paraense, João Bosco Moisés. Segundo Manito (2000, p. 285), Bosco Moisés era “carismático, corajoso,

audacioso e irônico, levou a comunidade jurunense ao delírio, quando sua escola de samba alcançou as maiores conquistas”.

Três anos antes da entrada de Bosco Moisés na direção da escola ranchista, a hegemonia do carnaval paraense pertencia ao rival “Quem São Eles” - agremiação tradicional do bairro Umarizal, e tricampeã entre os anos de 1976 a 1978. Logo, os jurunenses estavam incomodados e sedentos por conquistar o troféu de campeão do carnaval.

De fato, a chegada de Bosco ao Rancho foi triunfal para o povo do Jurunas. Além de ter comandado a ascensão de sua agremiação, Bosco sagrou-se um grande vencedor como diretor carnavalesco. À frente da sua escola foram seis títulos de campeão do carnaval paraense, sendo um tetracampeonato durante os anos de 1979 a 1982 e dois vice-campeonatos.

Audacioso e engajado, Bosco derrubou o antigo barracão e construiu uma nova sede em alvenaria, e deu condições para que surgissem as promoções. A sede dividia seu espaço com as rodas de samba e a discoteca, o que causou controvérsias aos demais membros tradicionais da escola, pois esses não concordavam em abrir a sede para eventos de outro ritmo dançante que não fosse o samba (Manito, 2000).

A inauguração da nova sede contou com a presença de centenas de pessoas, entre elas autoridades como o prefeito Ajax de Carvalho [...]. Mas, como era de se prever, o mais alegre da noite era João Bosco Moisés, um dos idealizadores do novo Rancho [...]. Rancho “Não Posso Me Amofiná”, está de agora em diante realmente cravado nos corações do povo do Jurunas. A pista de dança da nova sede, ocupando uma área de 300m², foi palco, ontem, de uma bela apresentação. Ali, sambando e cantando, ninguém conseguiu ficar sentado (O Liberal, 1977, p. 2).

Com efeito, pode-se dizer que a era Bosco Moisés foi um divisor de águas na escola jurunense, dadas as circunstâncias do período de transformação e modernização da escola, tanto é que, no carnaval de 1980, o Rancho ousou em termos de alegorias e fantasias, tendo como tema o “Museu Paraense Emílio Goeldi”. Antes de tratarmos deste desfile especificamente, faremos breves considerações a respeito do Museu Goeldi.

6 MUSEU EMÍLIO GOELDI: BREVES CONSIDERAÇÕES

Ao longo dos seus 157 anos de existência, o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), é a mais antiga instituição científica da região amazônica, e “o maior museu de história natural da região Norte do Brasil” (Santos; Aviz; Albuquerque, 2019, p. 248). Denominado de Museu Paraense (MP) durante o Regime Imperial, o MP foi fundado pelo pesquisador e naturalista Domingos Soares Ferreira Penna.⁵

A criação do MP se deu em decorrência de não haver à época uma instituição de pesquisa na Amazônia. Assim, a fundação da Associação Philomática⁶, entidade formada por intelectuais e políticos de Belém, sob a liderança de Ferreira Penna, foi o embrião do futuro Museu Paraense Emílio Goeldi. A razão decorre da presença de dezenas de missões científicas estrangeiras que para aqui se dirigiam, no passado, com o intuito de descobrir novas plantas e animais e de conhecer a geografia regional (Homma, 2003).

Penna possuía características que o destacavam como um homem de profunda inteligência e de enorme talento para as pesquisas. Segundo Cunha:

Possuía Ferreira Penna boa cultura, apesar do autodidatismo. Seu gosto pela História e Ciência, demonstrando invulgar inteligência, tornou-o acima de tudo um pesquisador nato, modesto e probo. Sendo um estudioso, tornou-se um autêntico cientista, um pesquisador das coisas que dizem respeito ao homem pré-histórico americano [...] e de tudo o que diz respeito à natureza amazônica, desde a Geografia à História Natural (Cunha, 1989, p. 21).

Na opinião de Homma (2003, p. 59), “o pesquisador pode ser um cientista treinado ou um amador, que no papel de explorador, viajante, missionário, comerciante, etc., está em contato com o território”. Assim, numa época repleta de cientistas e naturalistas estrangeiros, Domingos Soares Ferreira Penna percorreu com brilhantismo a senda do conhecimento científico na Amazônia.

Em virtude do agravamento de sua doença, Penna foi licenciado da direção do Museu e não mais voltaria ao mesmo, pois só teria vida por mais quatro anos, e com ele também o MP. Nos primeiros dias de 1888 ambos deixariam de existir. Apenas uma diferença, Ferreira Penna desapareceria para sempre e o Museu Paraense, depois de dois anos seria restaurado pelos governos da República (Cunha, 1989).

⁵ Domingos Soares Ferreira Penna (1818-1888), ex-Secretário de Governo do Grão-Pará, fundador do Museu Paraense e naturalista –viajante do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

⁶ No dia 25 de março de 1871 foi instalada, oficialmente, a Sociedade Philomática, com a denominação de Museu Paraense, pelo presidente da Província, Joaquim Machado Portela, nas dependências do Liceu Paraense.

Assim, após sua morte, os administradores que o sucederam não deram a devida importância ao MP, cabendo ao naturalista Emílio Goeldi⁷ a missão de resgatar o prestígio da instituição iniciada por Ferreira Penna.

Com a instauração do regime republicano, o então governador do Pará, Lauro Sodré, seria o responsável por realizar inúmeras reformas no Estado, como também convidar o zoólogo suíço Emílio Augusto Goeldi para a direção do Museu Paraense. De acordo com Sanjad:

Além das obras de infraestrutura, várias instituições de caráter educacional, cultural e assistencial foram criadas, reformadas ou ampliadas. O Teatro da Paz passou por grande reforma [...] a Santa Casa de Misericórdia foi ampliada [...] por fim, a Biblioteca Pública e o próprio Museu Paraense ganharam novas sedes (Sanjad, 2005, p. 365).

A ideia do convite se deu em decorrência das inúmeras contribuições científicas do naturalista ao Museu Nacional do Rio de Janeiro, durante o tempo em que esse ocupou o cargo de subdiretor. Após um atrito entre Goeldi e o então diretor Ladislau Netto, o naturalista foi demitido do Museu Nacional. Portanto, o caminho estava propício para Sodré estender o convite a Goeldi, que de pronto aceitou e assumiu a direção do Museu no ano de 1894.

Assim, o Museu Goeldi firmou-se como uma das principais instituições científicas do país com a vinda do pesquisador suíço Emílio Goeldi para a sua direção. Goeldi não somente assumiu a direção do Museu como também promoveu uma reforma na instituição. “Suas atividades iniciais consistiram em avaliar o estado do Museu e dar-lhe nova base jurídica.” (Sanjad, 2005, p. 165).

De fato, o naturalista suíço realizou inúmeras reformas no Museu, como por exemplo a aquisição do prédio da Rocinha, transformando-o em nova sede do Museu, ampliação do horto botânico e a criação do jardim zoológico, incluindo um gracioso viveiro para pássaros aquáticos e um sólido terrário para grandes répteis (Goeldi, 1898).

Durante o processo de reformas, Goeldi percebeu que o MP não possuía uma biblioteca própria, assim, tratou de implementar uma biblioteca especializada em ciências naturais e etnologia. Visto que, possuía um invejável senso de organização e um amor indescritível pelo Museu, no ano de 1897 o zoólogo havia adquirido 1.050 volumes para a biblioteca, tendo contribuído para esse quantitativo, por exemplo, importantes doações literárias de grande valor de pessoas de sangue real como o Príncipe Alberto I de Mônaco (Coelho, 1948).

Além disso, com o objetivo de divulgar à comunidade científica em geral, todas as pesquisas e estudos realizados no país e sobretudo à região amazônica, Goeldi lançou em

⁷ Emil August Göldi (1859-1917) – ou Emílio Augusto Goeldi – nasceu em Schatt, no Cantão de Sankt Gallen, Suíça do Leste. Emílio Goeldi herdou do pai o interesse pelas ciências.

setembro de 1894 o primeiro número do Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia. Conforme explica Sanjad:

Goeldi, de fato, fez do boletim uma publicação de referência internacional sobre a Amazônia e sobre a ciência que se realizava no país. Ele logo se tornou resenhado em inúmeros periódicos, e, por meio dele, o diretor deu início à biblioteca do Museu Paraense, permutando exemplares com dezenas de instituições nacionais e estrangeiras e formando, dessa maneira, o que em pouco tempo se tornaria a principal biblioteca científica de Belém (Sanjad, 2009, p. 143).

Deve ser levado em consideração que Emílio Goeldi assumiu a direção do MP no dia 9 de junho de 1894. Logo, sua gestão iniciou durante o apogeu do ciclo da borracha, isto é, uma época importante para a história econômica e social do Brasil, com vultosos rendimentos monetários extraordinários para a região amazônica.

Assim, o período que se estende de 1894 a 1921 se caracterizou por soberba produção científica amparada, desse modo, pelos lucros da comercialização da borracha. Para se ter uma ideia, no ano de 1895 foi criado o Serviço Meteorológico, no Museu Paraense, e nesse mesmo ano, criou o Parque Zoobotânico do MP em uma chácara de um rico empresário que foi desapropriada, ampliando, mais tarde, para os atuais 5,2 ha (Homma, 2003).

Além de ter contribuído significativamente na reconstrução, digamos assim, do novo MP, Emílio Goeldi também se destacou como autor de várias obras, dentre elas: “Álbum de Aves Amazônicas” e “Os Mosquitos no Pará, 1905”, incentivada pelo surto de febre amarela em imigrantes estrangeiros no Pará no final do século XIX.

Nesse livro, Goeldi preocupou-se, sobretudo, com aspectos pouco claros da classificação, distribuição geográfica e biologia dos mosquitos amazônicos [...]. Podemos considerar Goeldi, portanto, como parte de uma extensa rede de pesquisadores que se dedicou ao estudo daqueles insetos, principalmente após a descoberta, feita em 1901, de que os mosquitos são os transmissores da febre amarela (Sanjad, 2005, p. 327).

Ainda conforme o autor, “o Museu Paraense cresceu institucionalmente e cientificamente porque foi parte de um projeto político, que tinha na instrução pública, no cultivo das ciências e das artes algumas de suas prioridades” (Sanjad, 2005, p. 362).

Por fim, após vários anos de intensa contribuição científica na Amazônia, Emílio Goeldi aos 48 anos de idade pediu exoneração do Museu Paraense e deixou para sempre o Brasil regressando para a Europa, com a justificativa de cuidar da saúde e da educação de seus filhos. Faleceu no dia 8 de julho de 1917, em Berna.

Em termos gerais, pode-se dizer que Ferreira Penna e Emílio Goeldi, cada um ao seu tempo, foram importantíssimos na condução da ciência e na construção do conhecimento científico na Amazônia.

Para Cunha (1989, p. 15) “Ferreira Penna era em verdade um pesquisador, um homem voltado para as indagações na natureza e nos estudos históricos”. No dizer de Albernaz (2019, p. 9), “Emílio Goeldi trouxe uma abordagem inovadora – a de que a ciência, além de ter excelência, precisava ser comunicada ao público”.

Portanto, em reconhecimento aos muitos serviços prestados por Goeldi ao Museu Paraense, o governador Magalhães Barata, pelo Decreto 525, de 3 de novembro de 1931, efetuou a mudança do nome Museu Emílio Goeldi para a atual denominação “Museu Paraense Emílio Goeldi” (Homma, 2003, p. 89).

7 METODOLOGIA

Este trabalho se apresenta como uma pesquisa de cunho documental e narrativo, de abordagem qualitativa e de natureza exploratória, tendo como estratégia de investigação a pesquisa *Ex-Post Facto*, que significa dizer “a partir do fato passado”. Segundo Gil (2002), esta linha de pesquisa busca constatar a existência da relação entre variáveis de um fenômeno passado.

Com base nessas ponderações, esta pesquisa tem por finalidade investigar um desfile de escola de samba, ocorrido no ano de 1980, cujo enredo adquiriu caráter científico. Logo, a investigação deste fenômeno tem como delineamento constatar a possível existência de relação entre a mediação da informação e a mediação cultural e sua aplicabilidade em ambiente de escola de samba.

A respeito da pesquisa documental, baseamo-nos nas considerações de Severino (2007), onde, segundo o autor, além dos documentos impressos, existem outros tipos de documentos, tais como jornais, fotos, filmes, gravações e documentos legais.

Assim, durante as buscas na Biblioteca Pública Arthur Vianna (BPAV), tivemos acesso a diversos textos jornalísticos, de três grandes jornais que circulavam à época do desfile, são eles o Estado do Pará, A Província do Pará e O Liberal. Além dos jornais, obteve-se também na BPAV, um documento sonoro (disco de vinil compacto) contendo a gravação do sambanredo “Museu Emílio Goeldi”, e dezessete imagens fotográficas referentes ao desfile carnavalesco do Rancho, capturadas de dois perfis da rede social Facebook.

Para a coleta dos dados primários, utilizou-se a entrevista não estruturada com Osvaldo Garcia⁸, compositor do samba do Museu Goeldi, que, mediante aceitação do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)⁹ se prontificou a participar voluntariamente da entrevista conforme (APÊNDICE A). Embora o entrevistado tenha concordado com o TCLE, não colocou nenhum impedimento quanto a citação do seu nome no decorrer da pesquisa.

⁸ Osvaldo Garcia é um cantor e compositor de samba, nascido no bairro do Jurunas. Vencedor de muitos festivais de sambas-enredos, nos anos 1980 integrou um conjunto de samba muito famoso: o Manga Verde.

⁹ Sobre o TCLE, a Resolução nº 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde (CNS) considera que a ética em pesquisa implica o respeito pela dignidade humana e a proteção devida aos participantes das pesquisas científicas envolvendo seres humanos, além do respeito e garantia do pleno exercício dos direitos dos participantes, de modo a prevenir e evitar possíveis danos aos participantes.

7.1 Percorrendo o caminho metodológico

Visto que o objeto de estudo deste trabalho corresponde a um evento carnavalesco ocorrido no ano de 1980, certamente haveríamos de encontrar registros fotográficos e reportagens que descrevessem em detalhes todos os acontecimentos ocorridos durante o desfile. Assim, com o objetivo de obter estes documentos, achamos coerente realizar buscas tanto na internet como na BPAV.

Assim sendo, após sucessivas buscas na internet, conseguimos encontrar dezesseis imagens em cores do referido desfile carnavalesco, e uma imagem do pavilhão do Rancho, através de dois perfis na rede social Facebook. O primeiro perfil, pertence a Bichara Gaby, que foi o coordenador responsável pelo visual da escola jurunense no carnaval de 1980. O segundo, é o perfil oficial da Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná.

Por outro lado, na BPAV, mais precisamente na seção de Hemeroteca, conseguimos achar vários textos jornalísticos de diferentes jornais, que descrevem detalhadamente a percepção de jornalistas e do público quanto ao desfile do Rancho. Ainda na BPAV, na seção de Fonoteca, tivemos acesso ao disco de vinil compacto contendo a gravação do samba-enredo “Museu Emílio Goeldi”.

Outrossim, seria a possibilidade de entrevistar uma ou mais pessoas que estiveram presentes ao evento, quer tenham sido como espectadoras, quer tenham sido como brincantes¹⁰. Portanto, para esta pesquisa, adotou-se a entrevista não estruturada como instrumento metodológico, quanto ao levantamento dos dados primários.

Dessa maneira, entrevistamos o compositor Osvaldo Garcia. As conversações ocorreram de maneira informal, via telefone celular, utilizando o aplicativo de mensagens WhatsApp. As perguntas, previamente estabelecidas, foram enviadas como mensagens de texto e as respostas, recebidas, em formato de áudio.

Por fim, fez-se a transcrição literal de todos os relatos e acontecimentos narrados pelo entrevistado, com relação ao desfile carnavalesco do Rancho no ano de 1980.

Os tipos de documentos e os dados primários obtidos durante o percurso metodológico, estão descritos no (Quadro 1), conforme (APÊNDICE B).

¹⁰ “Brincante” é a designação usada pelas escolas de samba de Belém para identificar cada sujeito que compõe as alas. Enquanto nas escolas do Rio de Janeiro usa-se o termo “componente”.

8 O MUSEU GOELDI NO CARNAVAL 1980

As seções deste capítulo têm por objetivo determinar os fatores que levaram a escola Rancho Não Posso Me Amofiná na escolha do enredo “Museu Paraense Emílio Goeldi” para o carnaval 1980, os processos de criação do visual da escola, bem como fazer uma abordagem sobre a importância do mediador da informação nesse contexto.

8.1 Enredo desse nosso carnaval

Assim, visto que todo desfile carnavalesco deve suceder a uma boa história que se chama enredo, então, é preciso antes entender o que significa um enredo e a que ele se propõe. Portanto, o enredo é um texto escrito, contendo uma sequência de parágrafos, e tem por objetivo narrar uma história na avenida através das etapas do processo carnavalesco.

Logo, a narrativa deve ser boa o suficiente para que plateia, jurados, narradores e telespectadores possam compreender a informação que está sendo emitida naquele momento. “É essa ideia do enredo, da história, de alguma coisa que se quer contar, que, talvez, seja o grande valor da escola de samba” (Gogan; Name; Ferreira, 2019, p. 25).

Para se elaborar um bom enredo, é necessário que o carnavalesco e sua equipe façam várias pesquisas em bibliotecas, centros de documentação, arquivos públicos, internet, até reunir vasto material, de modo a contemplar aquilo que se quer falar realmente.

De acordo com Araújo e Oliveira (2011, p. 38) “a biblioteca é uma coleção de documentos bibliográficos (livros, periódicos etc.) e não bibliográficos (gravuras, mapas, filmes, discos etc.) organizada para [...] consulta e recreação de todo o público[...]”. Assim, a pesquisa do enredo pode reunir desde documentos bibliográficos a não bibliográficos.

Diante desse contexto de pesquisa carnavalesca, temos o bibliotecário, que na ambiência dos equipamentos informacionais torna-se o agente de aproximação entre os pólos; e por outro lado, a escola de samba, que assumirá o papel de sujeito envolvido na ação mediadora (Gomes, 2014). Cabe ressaltar, que o profissional da informação não age sozinho na ação de mediação, pois no processo dialógico:

[...] A mediação da informação abriga uma comunicação centrada na relação dialógica, caracterizando-se como uma ação compartilhada e colaborativa, na qual o profissional da informação desempenha o papel de agente mediador, mas não representa o único agente desse processo de comunicação. [...]. Na condição de mediador, o profissional da informação precisa também tornar-se apto a realizar a mediação do uso dos dispositivos de informação e comunicação que integram o cenário informacional (Gomes, 2014, p. 50-51).

De volta ao enredo, faz-se necessário destacar uma questão importantíssima: a sinopse para o desfile do Rancho em 1980 não fora escrita por um carnavalesco, porém por outro profissional, que não era da área artística, mas sim jornalística. Logo, a autoria do enredo ficou a cargo do jornalista Euclides Bandeira, mais conhecido por “Chembra”¹¹.

¹²Durante entrevista concedida para esta pesquisa, o entrevistado relatou alguns fatores que foram determinantes para a escolha do enredo “Museu Paraense Emílio Goeldi”:

Naquela época ninguém falava em ecologia e preservação do meio ambiente a não ser o professor e ecologista da Universidade Federal do Pará (UFPA), Camilo Vianna. O Chembra definiu que o enredo para o carnaval do Rancho desse ano seria Museu Paraense Emílio Goeldi. O Chembra não era carnavalesco, ele era o criador do enredo. Ele como sendo jornalista de altíssimo nível, ele era editor dessa época do jornal A Província do Pará. Então, era um cara muito esclarecido, né! (Garcia, 2021).

Conforme o comentário acima, a única pessoa pública que se manifestava claramente frente às questões ambientais era o professor universitário Camilo Vianna. O certo é que já naquela época o país atravessava uma crise ambiental muito importante, principalmente na região amazônica. A operação de garimpos ilegais, o desmatamento de florestas, as queimadas, poluição dos solos, da água, do ar e o assoreamento dos rios já eram nesse tempo atividades que impactavam diretamente a qualidade de vida do homem no campo.

No entanto, o início dos anos 1980 também foi marcado por fatores positivos como a implementação de políticas públicas na Amazônia, inovações tecnológicas e construção de grandes obras como a Rodovia Belém-Brasília, a Transamazônica, a instalação da Hidrelétrica de Tucuruí, a Ferrovia Carajás, entre outras, que provocaram grandes mudanças na região (Homma, 2003).

Diante deste cenário ora desenvolvimentista, ora degradante, presume-se que Chembra tenha chegado à conclusão de que seria oportuno elaborar um enredo que exaltasse a natureza, e chamasse atenção das pessoas acerca da importância do Museu Goeldi enquanto instituição de pesquisa e de preservação das espécies.

Em relação à pesquisa carnavalesca, pressupõe-se a ideia de que à época do desfile da escola, a duração das pesquisas, principalmente as bibliográficas, deveriam ser muito mais longas se comparada aos dias de hoje, já que era muito difícil haver bibliotecas como as da atualidade, com Sistemas de Recuperação da Informação automatizados (SRIs)¹³.

¹¹ Euclides Bandeira, mas conhecido por Chembra, além de ter sido jornalista, foi também escritor, contista e autor de vários enredos carnavalescos do Rancho Não Posso Me Amofiná. É considerado um dos maiores editores e redatores que a imprensa paraense já teve. Faleceu no ano 2000.

¹² Entrevista de pesquisa concedida em 21 de setembro de 2021, na cidade de Belém.

¹³ Sistemas de Recuperação da Informação (SRIs) são aqueles sistemas criados para facilitar a busca pela informação.

Esta relação fica evidente nas ponderações de Barbier (2018), quando constata que as condições de consulta não são mais as mesmas, isto é, não é mais indispensável ir à biblioteca para ter acesso ao texto e à informação quando se pode pesquisar de casa por meio da internet, documentos que até então só eram possíveis de serem acessados fisicamente. Isso explica provavelmente o essencial da baixa de frequência nas bibliotecas, observado no plano estatístico há vários anos.

Apesar dos SRIs e dos motores de busca na internet economizarem o tempo do usuário, no entanto, se essas pesquisas forem realizadas sem nenhum critério de seleção, isto é, sem um assunto específico e o tipo de documento que se quer pesquisar, a busca acaba por recuperar fontes não confiáveis.

Devida às vantagens e facilidades que os SRIs automatizados oferecem para busca de informação, seu uso tem se tornado cada vez mais comum. Esses sistemas oferecem maior número de pontos de acesso que os SRIs não automatizados, podendo-se, muitas vezes, pesquisar palavras-chave que aparecem em qualquer ponto do registro, inclusive no resumo e no texto completo, quando estes estão disponíveis [...] representam uma grande economia de tempo para o usuário, permitindo que uma pesquisa que poderia tomar muitas horas de trabalho, se realizada manualmente, seja executada bem mais rapidamente, com o uso dos computadores (Cendón, 2011, p. 60).

8.2 A projeção visual do desfile: uma pesquisa sem livros

Compreendido os fatores determinantes na escolha do enredo, a escola do Jurunas teria um grande desafio pela frente: mostrar ao público através do seu desfile carnavalesco a beleza e o exotismo fascinante do Museu Emílio Goeldi.

A projeção do desfile ficou a cargo do arquiteto Bechara Gaby¹⁴. Contratado no ano anterior para ser o responsável pelo visual da escola, Gaby - o “arquiteto do carnaval” -, como era conhecido, possuía todos os atributos necessários para ter um papel de destaque. Além de jovem, era arrojado e competente, e que inclusive, logo em sua estreia, sagrou-se campeão com o enredo “Tempo de Criança” (Manito, 2000). De acordo com Osvaldo Garcia:

Chembra escrevia o enredo. Por exemplo, o “Museu” ele pesquisou e escreveu. E quem fez o trabalho de barracão foi Bechara Gaby. O Gaby que desenhou, o Gaby que projetou os carros alegóricos e etc. E a equipe dele no barracão que fez o acabamento, o trabalho de isopor, o ferreiro... (Garcia, 2021).

¹⁴ Bechara Gaby é arquiteto de formação, e por esse motivo alguns o tratavam carinhosamente pela designação de “arquiteto do carnaval”. No carnaval de 1980, além de ter sido coordenador e responsável pelo visual da escola jurunense, foi também o criador do carro abre-alas “Gavião Real” que causou enorme sucesso.

Durante os meses que antecedem um desfile, uma equipe multiprofissional formada por pesquisadores, artesãos, aderecistas, desenhistas, ferreiros, costureiras (os), designers, e demais profissionais, trabalham arduamente na produção das alas, fantasias e carros alegóricos, de forma a garantir o sucesso da escola na avenida.

Segundo Palheta (2012, p. 84), “a produção de um desfile carnavalesco agrega valores, informações e conhecimentos específicos, da dança, da música, do teatro e das artes visuais; [...] aberta para comunicar-se com outras novas linguagens”. Sobre isso, Bechara Gaby mencionou certa vez o quão difícil era projetar um desfile e fazer com que as diversas narrativas fossem compreendidas pelos espectadores.

Criar para uma escola de samba realmente é uma coisa difícil, são milhares de detalhes, que você tem por obrigação conseguir uma boa unidade com um tremendo visual para satisfazer a milhares de pessoas que nem têm ideia de como é feita uma escola de samba. [...]. Eu crio a escola na cabeça e ela vai tomando forma durante a confecção. [...]. Quando você cria o visual de uma escola de samba você depara com o primeiro problema: não existem livros sobre o assunto, não é algo palpável, algo que você aprende em bancos de escolas ou coisa parecida, é alguma coisa (aliás, muita coisa) que tem que sair de você mesmo (O Estado do Pará, 1980).

O comentário acima reflete a enorme lacuna em consequência da ausência de livros, àquela época, que tratassem sobre assuntos referentes a criação do visual de uma escola de samba. Percebe-se, portanto, a dificuldade narrada por Gaby em projetar um desfile, sem os elementos bibliográficos necessários que pudessem embasar sua pesquisa de modo a garantir a eficiência do visual da escola.

Nesse caso específico, apesar da falta de elementos bibliográficos para uma pesquisa carnavalesca, temos o conhecimento de que bibliotecas existem desde os tempos remotos, e que os processos e as ambiências dos equipamentos informacionais é que sofreram diversas transformações no decorrer do tempo.

Essas transformações se tornam cada vez mais evidentes, quando observamos o modo de como as pessoas pesquisam qualquer tipo de assunto na internet. Entretanto, este comportamento informacional se torna um agravante, quando se percebe que até mesmo estudantes universitários não sabem sequer pesquisar corretamente através dos motores de busca, e nem mesmo têm ideia de que existem vários repositórios institucionais ao seu dispor.

9 O SAMBA-ENREDO MUSEU EMÍLIO GOELDI

Nesse capítulo, iremos abordar a informação emitida através do discurso musical, e os processos criativos do samba do Museu Goeldi.

9.1 A Informação através do samba-enredo

Visto que a informação pode transitar por diversos tipos de ambientes e assim adquirir vários significados, temos, portanto, que a informação também poderá ocorrer em um ambiente musical, nesse caso especificamente, em ambientes de escolas de samba, onde necessariamente os fluxos informacionais perpassam através de várias linguagens, dentre elas a linguagem musical do samba-enredo.

Compreendido também como um discurso musical, o samba-enredo é concebido a partir do momento em que o carnavalesco entrega a sinopse do enredo aos compositores. Esses, por sua vez, lançam-se às pesquisas, em busca de argumentos coerentes ao conteúdo do enredo.

Então, uma narrativa inicial escrita no início do ano se transformará no discurso musical, em que a narrativa primeira se transformará numa narrativa segunda, de outro autor, de outro artista, e por fim, na junção das duas [...] A segunda narrativa, é quando, este texto, vai se transformar em música, letra, harmonia, melodia (Cunha Junior, 2010, p. 62-63).

Diante desses argumentos, compreende-se que a função do samba-enredo não é explicar um fato, e sim narrá-lo, pois enquanto a escola de samba vai desenvolvendo o enredo, através do visual de alegorias e trajes confeccionados, o samba, por sua vez, vai se repetindo na avenida como se fosse um mantra.

Não se deve esquecer que os sambas-enredos são elaborados por grandes artistas, compositores, que se agarram a ideia do carnavalesco e a transformam em discurso musical. Por isso, a importância de se produzir ótimas composições, que sejam coerentes ao tema da escola, e, sobretudo, que cative o público.

9.2 O processo criativo do “Museu Emílio Goeldi”

Muito diferente dos dias atuais, onde os compositores de sambas-enredos buscam inspiração para as suas letras, principalmente através de pesquisas na internet, o processo criativo do samba “Museu Emílio Goeldi” ocorreu de maneira diferente.

A autoria deste samba pertence a dupla de compositores Osvaldo Garcia e Albertino Garcia¹⁵. Segundo o entrevistado, a dupla não realizou nenhum tipo de pesquisa bibliográfica para a criação da letra do samba do Museu.

O Chembra criava o enredo, fazia a pesquisa a fundo e nos dava tudo mastigado. A nós, cabia somente criar a letra com todas as informações por ele coletadas. Aí, era fazer a transpiração dos neurônios, letra, a melodia em cima, tudo junto (Garcia, 2021).

Vale dizer que nessa época os SRIs não eram automatizados e a internet ainda era um sonho distante. Logo, as pesquisas necessariamente tinham de ser feitas em equipamentos informacionais como bibliotecas, o que de certa forma aumentava o tempo de pesquisa do usuário. Apesar da colaboração de Chembra, Garcia visitou o Museu Goeldi por três vezes em busca de inspiração. Sobre uma dessas visitas, ele relembra com jocosidade:

Eu visitei o museu umas três vezes. Numa dessas, depois de beber umas tantas, já pela madrugada, peguei uma carona e pedi que me deixasse na frente do museu Goeldi. Eu pulei o muro, torci o pé, e o guarda do museu se espantou comigo àquela hora, e me deu uma bronca. Eu justifiquei que eu era compositor do Rancho e precisava buscar inspiração para finalizar o samba. Depois de muita conversa ele até me ajudou a seguir para casa (Garcia, 2021).

Outro ponto interessante relatado por Garcia era a necessidade de terminar os últimos versos do samba, porém, faltava dar ênfase ao objetivo do Museu Goeldi. Não tendo a mínima ideia sobre isso, Garcia relata que falou com um amigo que é geólogo, e perguntou-lhe qual seria o objetivo do museu, tendo como resposta: é fonte de pesquisa! “Pronto, com essa informação do Guta, nós (Albertino e eu) finalizamos a letra do samba” (Garcia, 2021).

O próximo passo, seria o festival de sambas-enredos na sede do Não Posso Me Amofiná. Durante o festival, muitos bambas do samba defenderam suas composições, no entanto, os Garcias saíram vencedores. O samba “Museu Emílio Goeldi” foi proclamado o melhor samba do festival, e, portanto, tornou-se o samba oficial do Rancho para o carnaval de 1980. Além disso, o samba era tão bom que nesse ano foi considerado um dos melhores de todo o Brasil (Manito, 2000). Ver (Anexo A).

Após o triunfo no festival, o samba-enredo foi gravado em disco compacto, e tocado exaustivamente nas rádios de Belém. As pessoas não demoraram a compreender a mensagem central do samba: saber amar é preservar! Logo, o samba caiu, por assim dizer, no gosto do povo, pois:

A mensagem do samba foi compreendida por todos. Nas escolas de ensino, o samba foi muito comentado pelos alunos e professores, por se tratar de um tema que falava

¹⁵ Albertino Garcia, natural do Rio de Janeiro foi um compositor de sambas-enredos, que ao lado de Osvaldo Garcia foram os responsáveis pelos mais belos sambas da escola. Apesar do mesmo sobrenome, não possuíam nenhum grau de parentesco. Albertino faleceu em 1999.

em ecologia, em preservação da natureza. Foi elogiado até pela imprensa de fora! (Garcia, 2021).

10 MEMÓRIAS DE UM DESFILE CARNAVALESCO

O presente capítulo tem por objetivo revisitar o desfile carnavalesco do Rancho Não Posso Me Amofiná no carnaval de 1980, abordando o processo de mediação cultural através da iconicidade de fotografias e da percepção dos jornalistas acerca do desfile.

10.1 O gavião-real pousou na avenida

Tomando como exemplo as considerações de Tomaim (2009) acerca da memória afetiva, onde considera ser o documentário o resgate das imagens e sons, restos de uma memória viva, assim, rememoramos um desfile carnavalesco, tal qual um documentário, na tentativa de torná-lo vivo, ou como menciona o autor, não permitir que esses rastros do passado se apaguem, desapareçam, sejam esquecidos.

Portanto, revisitamos um dos mais importantes desfiles carnavalescos que o Rancho Não Posso Me Amofiná já proporcionou ao carnaval paraense. A escola do Jurunas tinha a missão de apresentar ao público o enredo “Museu Paraense Emílio Goeldi”.

Embora este tema tenha sido uma homenagem feita ao museu, por outro lado, consagrava-se como espécie de divulgação científica, e, provavelmente, nem os brincantes e nem o público tinham sequer a noção do que realmente esse tema significaria em termos de ciência, pelo menos até o desfile começar.

A respeito da falta de conhecimento das pessoas pela ciência e pelas instituições que promovem pesquisa na Amazônia, Cunha (1989, p. 15) manifesta sua estranheza, quando, segundo ele, “uma parte do Brasil, desgraçadamente, não conhece a maior porção do país, que é a Amazônia. Sofrem nesse caso principalmente a Zoologia, Botânica, Antropologia [...] e disciplinas afins”.

Portanto, mostrava-se oportuna a ideia de se levar para a avenida um enredo científico que exaltasse a natureza e os aspectos do museu. Assim, segundo declarações dadas a imprensa por Bosco Moisés, o Rancho prometia levar para o desfile cerca de 1400 brincantes, uma bateria de 180 figurantes, 8 carros alegóricos, 500 alegorias de mão, 3 mil plumas e 8 destaques (Manito, 2000).

A escola jurunense iniciou o seu desfile no início de um domingo, do dia 17 de fevereiro de 1980. O local foi a Avenida Presidente Vargas, em torno da Praça da República, tomada por uma multidão de jornalistas, autoridades civis e militares, jurados e demais espectadores.

O Rancho adentrou na avenida com uma comissão de frente formada por vistosos cavalheiros, elegantemente trajados. Portando uma enorme cartola nas mãos, os cavalheiros saudavam o grande público, que disputavam lugares nas calçadas e nas arquibancadas para assistir ao grande espetáculo (Figura 1).

Figura 1 – Comissão de frente



Fonte: Gaby (2014)

A seguir, veio a grande sensação da escola: o enorme carro abre-alas, “Gavião Real”. Medindo 10 metros de altura por 5 metros de largura, este carro inovou em termos de tecnologia, pois o “Gavião Real” tinha movimento nas asas, nos olhos e na cabeça, fato que deixou plateia e jornalistas bastante entusiasmados (Figura 2).

Segundo a imprensa, esse entusiasmo ficou evidente, pois a empolgação tomou conta dos brincantes e das pessoas presentes à praça. “Altivo, o “Gavião Real”, à frente da escola mostrava a sua garra, como que estivesse fazendo voo rasante para levar consigo a coroa, que é o símbolo da escola” (O Estado do Pará, 1980, p. 8).

Figura 2 – Carro abre-alas "Gavião Real"



Fonte: Gaby (2014)

De fato, o Rancho mostrou desde o início que iria explorar muito bem o enredo, a começar pelo gavião-real, ave imponente encontrada na região amazônica, sobre a qual o cientista Emílio Goeldi o definiu assim:

Dos primeiros tempos do descobrimento da América possuímos informações maravilhosas de viajantes e escritores. Narram alguns que nossa Ave é quase tamanha como um Carneiro, obedece a uma avidez de sangue e morticínio incontrastável, e pode de uma só bicada reduzir a pedaços o crânio de um homem. [...] Ave imponente pelo atrevimento e pela força, que arranca implacável, do topo dos gigantes vegetais da mata, macacos e preguiças e com um simples golpe de garras, atirado ao coração, mata certo a vítima escolhida. [...] (Goeldi, 1894, p. 51).

O impacto causado pelo lindo carro “Gavião Real”, talvez tenha feito o público descobrir algo que nunca haviam percebido, talvez nem mesmo visto. Isso significa dizer, que a mediação cultural nos oferece diversas perspectivas de apropriação da informação, quando ela nos apresenta, por exemplo, a informação pautada na iconicidade (Dondis, 1997).

Isto se reflete quando consideramos o fato de que os carros alegóricos são formas esculturais, que além de serem tocados, também podem ser vistos a partir de um número infinito de ângulos. Desta forma, a linguagem visual é parte integrante do processo de comunicação (Dondis, 1997).

Assim, à medida que o cortejo avançava, outros aspectos do museu iam surgindo na avenida, como por exemplo, os setores de Arqueologia e de Antropologia, representados através do carro “Artesanato”. Essa alegoria apresentava modelos de urnas funerárias, vasos e peças de artesanato indígena (Figura 3).

Figura 3 – Carro "Artesanato"



Fonte: Gaby (2014)

De acordo com os relatos da imprensa, não basta ao carnavalesco ter talento, mas, principalmente, que se tenha criatividade para produzir o visual de uma escola de samba. A tudo isto ressalta-se a competência e criatividade de Gaby, que conseguiu retratar fielmente, vários aspectos do museu, desfilando suas alas com belos carros representando a flora, fauna, e a cerâmica marajoara. (A Província do Pará, 1980).

Desta forma, é interessante pensar, que o carro “Artesanato” (Figura 3) remete aos acervos culturais do MPEG, que são constituídos pelas coleções arqueológica, etnográfica, linguística e, principalmente, aos registros representativos da cultura material de povos originários da Amazônia (Velthem; Pereira; Galúcio, 2019).

Conforme o enredo ia se desenvolvendo na avenida, outros carros surgiam, proporcionando ao público um impressionante realismo, e um lindo visual de cores, como foi o caso do carro “Flora” (Figura 4) representando uma espécie vegetal da floresta amazônica, e o carro “Aquário” (Figura 5), que representava peixes e jacarés

Figura 4 – Carro "Flora"



Fonte: Gaby (2014)

Figura 5 – Carro "Aquário"



Fonte: Gaby (2014)

Segundo Manito (2000), o desfile não ficou restrito somente aos carros alegóricos, mas também, por vinte e dois tripés, que distribuídos entre as alas, representaram a fauna amazônica, como garças, araras, urubu-rei, além de outros animais como macacos e onças (Figura 6).

Figura 6 – Tripé "Garças"



Fonte: Gaby (2014)

Ainda, de acordo com o autor, um fato não passou despercebido da imprensa e nem do público: o desfile de belas mulheres vestidas de onças (Figura 7). Além disso, cinquenta por cento das alegorias foram transportadas nas mãos dos brincantes (Figura 8).

Figura 7 – Destaques de chão: "Onças"



Fonte: Gaby (2014)

Figura 8 – Brincantes com adereços de mãos



Fonte: Gaby (2014)

Pelo critério que já vinha sendo adotado há anos, caberia a escola do Jurunas encerrar o desfile. Assim, ao som dos ritmistas, e da nobreza do casal Mestre-sala e porta-bandeira, o Rancho, deslumbrante, levou o povo ao delírio, como de costume (Figura 9). Quando a última ala da escola saiu da passarela, os simpatizantes invadiram-na, no sentido de acompanhá-la até o bairro do Jurunas (Figura 10). Um final glorioso para uma noite de muita animação (Manito, 2000).

Figura 9 – Ritmistas e Porta-Bandeira



Fonte: Gaby (2014)

Figura 10 – Simpatizantes atrás da escola



Fonte: Gaby (2014)

Conforme a reportagem do jornal O Estado do Pará (1980), o resultado do desfile que apontaria a Escola de Samba campeã do carnaval de Belém estava marcado para acontecer no dia 21 de fevereiro, no Batalhão da Polícia Militar. Chegando o grande dia, um grande contingente de repórteres se aglomerava dentro e fora do local da apuração do desfile.

Assim, quando as urnas foram abertas, as notas dos julgadores só confirmavam o que todos já previam: Rancho, Bicampeão! O resultado foi excelente, tanto para o Jurunas quanto para o Museu Goeldi pela grande repercussão que esse desfile causou. Destaque para mais duas outras escolas que formavam o 1º grupo: Quem São Eles e Boêmios da Campina, conquistaram o 2º e 3º lugar respectivamente¹⁶ (Quadro 2).

¹⁶ O concurso desse ano foi dividido em dois grupos. O 1º grupo (principal), e o 2º grupo, cuja a escola campeã foi a Mocidade Unida de Padre Teodoro, do bairro Jurunas.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, teve como objetivo geral, constatar uma possível relação entre a mediação da informação e mediação cultural durante as etapas do processo carnavalesco. Contudo, para que pudéssemos esclarecer esta questão, foi necessário alcançar os três objetivos propostos pelo estudo.

Logo, com relação ao primeiro objetivo, conjecturamos três momentos como sendo determinantes quanto à escolha do enredo carnavalesco “Museu Paraense Emílio Goeldi”. Assim, o primeiro momento diz respeito à conjuntura social pela qual o país se encontrava. Isso se sustenta, pois, o Brasil enfrentava uma grave crise ambiental, caracterizada por inúmeras atividades ilegais e criminosas na região amazônica.

O segundo momento, tem a ver com os grandes projetos que se intensificaram em diversas regiões do país, como por exemplo, a construção de rodovias federais e, instalações de hidrelétricas, como a de Tucuruí, no Pará. E por fim, o terceiro momento, está relacionado a própria homenagem dirigida ao Museu Goeldi, por representar assim, o enorme potencial de pesquisa científica para a região norte do país. Infere-se, portanto, que esses três momentos foram determinantes na escolha do enredo carnavalesco.

Com relação ao segundo objetivo, descobriu-se a partir de entrevista realizada, que a dupla de compositores do samba-enredo Museu Emílio Goeldi não realizou nenhum tipo de pesquisa bibliográfica quanto à concepção deste samba, a não ser uma visita *in loco* ao Goeldi, realizada por um destes compositores, como estratégia de se apropriar da informação visual dos vários aspectos do Museu.

Embora, os compositores não tenham sequer realizado nenhum tipo de pesquisa bibliográfica, por outro lado, entendemos que o processo de mediação da informação ocorreu, a partir do momento em que “Chembra”, autor do enredo, disponibilizou todas as informações em forma de sinopse e entregou-as a dupla de compositores.

Quanto ao alcance do terceiro objetivo, fizemos uma reflexão acerca dos processos de mediação ocorridos durante as etapas do processo carnavalesco, objeto desse estudo. Para que isso fosse possível, foram necessárias idas e vindas ao referencial teórico, audições do samba-enredo, analisando cada verso, como também análise das imagens e dos textos jornalísticos.

Dessa forma, recorrendo às imagens fotográficas obtidas do desfile, pudemos constatar que tanto as fantasias como os carros alegóricos, aproximaram o visual da escola de samba à realidade dos diversos aspectos do Museu Goeldi. Além disso, o discurso do samba-enredo e a percepção dos jornalistas quanto ao visual do desfile corroboraram a ideia de que o enredo não

pode ser tão abstrato a ponto de não conseguir fazer qualquer correlação com a realidade do Museu.

Por tudo isso, chegamos ao entendimento de que a ação de mediação cultural neste desfile proporcionou aos sujeitos sociais diversas perspectivas de apropriação da informação. Além do mais, os estados cognitivos dos sujeitos que estiveram presentes ao evento, são singulares – plateia e brincantes - tiveram a possibilidade de se apropriar da informação, cada um ao seu modo e, assim, sair da condição de espectadores para assumir o protagonismo social.

Portanto, a observação das narrativas do entrevistado, e a análise documental, permitiram-nos constatar, de que houve um entrelaçamento entre os processos de mediação cultural e da informação, durante as etapas do processo carnavalesco, e que estes processos proporcionaram não somente a aproximação dos sujeitos aos bens culturais, como também possibilitou ampliação do acervo social do conhecimento.

Assim sendo, a pretensão desse estudo é sugerir novas reflexões a respeito do papel do profissional da informação na ambiência dos dispositivos culturais, e contribuir para que sejam realizados debates práticos acerca da importância dos processos de mediação em contextos de escolas de samba, haja vista que esses ambientes necessariamente demandam muita pesquisa no sentido de tornar exequível o desfile.

Ademais, algumas observações em relação às limitações desta pesquisa precisam ser consideradas. Durante o percurso metodológico, encontramos apenas dois autores que tratam especificamente deste desfile, são eles: Oliveira (2006) e Manito (2000).

Com relação à entrevista, pensamos que poderíamos ter entrevistado duas ou mais pessoas, mas, devido se tratar de um estudo sobre um desfile carnavalesco ocorrido no ano de 1980, tivemos a colaboração de apenas um entrevistado. Entretanto, deve-se ressaltar a importância que este representou para os rumos desta pesquisa, pois sem ele certamente alguns objetivos poderiam não ter sido alcançados.

REFERÊNCIAS

A PROVÍNCIA DO PARÁ. **Deu Rancho na cabeça**. 1980. 1 fotografia.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. **O povo toma a avenida. É carnaval**. 1980. 1 fotografia.

ALBERNAZ, Ana Lucia. Apresentação. *In*: GALÚCIO Ana Vilacy; PRUDENTE, Ana Lucia (org.). **Museu Goeldi: 150 anos de Ciência na Amazônia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2019. p. 9.

ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco de; SANTOS, Camila Araújo dos. Mediação, informação, competência em informação e criticidade. *In*: FARIAS, Gabriela Belmont de; FARIAS, Maria Giovanna Guedes (org.). **Competência e Mediação da Informação: percepções dialógicas entre ambientes abertos e científicos**. São Paulo: Abecin, 2019. p. 96-111.

ARAUJO, Eliany Alvarenga de. A construção social da informação: dinâmicas e contextos. **DataGramaZero – Revista de Ciência da Informação**, [S.l.: s.n.], v. 2, n. 5, out. 2001. Disponível em: <https://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/7452>. Acesso em: 26 nov. 2021.

ARAÚJO, Eliany Alvarenga; OLIVEIRA, Marlene de. A produção de conhecimentos e a origem das bibliotecas. *In*: OLIVEIRA, Marlene de (org.). **Ciência da Informação e biblioteconomia: novos conteúdos e espaços de atuação**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 29-42.

BARBIER, Frédéric. **História das bibliotecas: de Alexandria às bibliotecas virtuais**. CAMPOS, Regina Salgado (trad.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

BRASIL. Conselho Nacional de Saúde. Resolução nº 510, de 07 de abril de 2016. Dispõe sobre as normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais cujos procedimentos metodológicos envolvam a utilização de dados diretamente obtidos com os participantes ou de informações identificáveis ou que possam acarretar riscos maiores do que os existentes na vida cotidiana, na forma definida nesta Resolução. **Diário Oficial da União**: seção 1, [s. l.], n. 98, p. 44-46, 24 mar. 2016. Disponível em: <https://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2016/Reso510.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

BRASILIENSE, Ronaldo; TELLES, Tadeu. Eis a votação do concurso de Escolas de Samba, categoria A, promovido pelo Detur. **O Estado do Pará**, Belém, 21 fev. 1980.

CENDÓN, Beatriz Valadares. Sistemas e redes de informação. *In*: OLIVEIRA, Marlene de (org.). **Ciência da Informação e biblioteconomia: novos conteúdos e espaços de atuação**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 60.

COELHO, Machado. A Biblioteca do Museu Goeldi. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, [S.l.: s.n.], v. 10, p. 411-420, 1948. Disponível em: <https://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/1176>. Acesso em: 05 jul. 2021.

CUNHA JUNIOR, Milton Reis. **A rapsódia brasileira de Joãozinho Trinta**: um grande leitor do Brasil! 2010. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CUNHA, Osvaldo Rodrigues da. **Talento e atitude**: estudos biográficos do Museu Emílio Goeldi. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Regina. Quando um museu dá samba: a popularização do Museu Nacional/UFRJ no carnaval carioca. *In*: OLIVEIRA, Antonio José Barbosa de (org.). **Universidade e lugares de memória**. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Sistema de Bibliotecas e Informação, 2008. p. 127-143.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DONDIS, Donis. A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martius Fontes, 1997.

FADEL, Bárbara; ALMEIDA, Carlos Cândido de; CASARIN, Helen de Castro Silva; VALENTIM, Marta Lígia Pomim; ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco de; BELLUZZO, Regina Célia Baptista. Gestão, mediação e uso da informação. *In*: VALENTIM, Marta. (org.). **Gestão, mediação e uso da informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 13-31.

GABY conta sua vida de arquiteto do carnaval. **O Estado do Pará**, Belém, 16 fev. 1980. Caia na Folia, p. 7.

GABY, Bichara. **Brincantes com adereços de mãos**. 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1415946985346377&set=a.1415946648679744>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GABY, Bichara. **Carro “Aquário”**. 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1415946935346382&set=a.1415946648679744>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GABY, Bichara. **Carro “Artesanato”**. 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1415946818679727&set=a.1415946648679744>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GABY, Bichara. **Carro “Flora”**. 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1415946722013070&set=a.1415946648679744>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GABY, Bichara. **Carro abre-alas “Gavião Real”**. 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1415946672013075&set=a.1415946648679744>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GABY, Bichara. **Comissão de frente**. 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1415946742013068&set=a.1415946648679744>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GABY, Bichara. **Destaques de chão, “onças”**. 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1415946858679723&set=a.1415946648679744>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GABY, Bichara. **Ritmistas e Porta-Bandeira**. 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1415946875346388&set=a.1415946648679744>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GABY, Bichara. **Simpatizantes atrás da escola**. 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1415947092013033&set=a.1415946648679744>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GABY, Bichara. **Tripé “Garças”**. 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1415946772013065&set=a.1415946648679744>. Acesso em: 03 mar. 2022.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOELDI, Emílio Augusto. **As aves do Brasil**. Rio de Janeiro: Alves, 1894.

GOELDI, Emílio Augusto. Relatório apresentado ao Exmº Sr. Dr. Lauro Sodré, governador do estado do Pará, pelo diretor do Museu Paraense. **Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnografia**, Belém, v.2 (1/4), p. 257-287, 1898. Disponível em: <https://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/1122>. Acesso em: 12 jul. 2021.

GOGAN, Jessica; NAME, Daniela; FERREIRA, Felipe. Deixa Falar: dos pioneiros à Apoteose, um diálogo sobre os sentidos de ‘escola’ nas escolas de samba. **Poiésis**, Niterói, v. 20, n. 33, p. 15-40, jan/jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/29116/pdf>. Acesso em: 23 abr. 2021.

GOMES, Henriette Ferreira. A dimensão dialógica, estética, formativa e ética da mediação da informação. **Inf. Inf.**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 46-59, maio/ago. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/19994/19090>. Acesso em: 19 mar. 2022.

HOMMA, Alfredo Kingo Oyama. **História da agricultura na Amazônia: da era pré-colombiana ao terceiro milênio**. Brasília: Embrapa Informação Tecnológica, 2003.

MANITO, João Jurandir. **Foi no bairro do Jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná (1934/1999)**. Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000.

METCALF, Peter. **Cultura e sociedade**. 1 ed. São Paulo: Saraiva, 2015.

NO raiar do dia, o delírio: o povo canta com o Rancho. **A Província do Pará**, Belém, 18 fev. 1980. Carnaval/80.

O ESTADO DO PARÁ. **Gaby conta sua vida de arquiteto do Carnaval**. 1980. 1 fotografia.

O ESTADO DO PARÁ. **No Batalhão de Guardas, o nervosismo da apuração**. 1980. 1 fotografia.

O ESTADO DO PARÁ. **Uma família viveu no “Barracão da Alegria”**. 1980. 1 fotografia.

O ESTADO DO PARÁ. **Vá hoje à praça da República aplaudir o Rancho.** 1980. 1 fotografia.

OLIVA, Diego Coletti. Práticas de diversidades: escola, sociedade e cultura. *In*: BES, P. *et al.* **Sociedade, cultura e cidadania** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: SAGAH, 2018. p. 21-24.

OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval paraense.** Belém: SECULT, 2006.

PALHETA, Claudia Suely dos Anjos. **Artes carnavalescas: processos criativos de uma carnavalesca em Belém do Pará.** 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: <https://www.repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7724>. Acesso em: 27 abr. 2021.

PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. **Inf.Inf.**, Londrina, v. 19, n.2, p. 01-22, maio/ago. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/19992/17341>. Acesso em: 30 nov. 2023.

RANCHO inaugura sede nova. **O Liberal**, Belém, 29 out. 1977. 1º Caderno, p. 2.

RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ. **Museu Emílio Goeldi.** Compositor: Albertino Garcia e Osvaldo Garcia. Intérprete: Balalaika. Brasil: Somil Records, 1980. 1 disco compacto vinil.

RANCHO NÃO POSSO ME AMOFINÁ. **Raimundo Manito e o pavilhão da escola.** 9 maio. 2014. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=786211493507702&set=a.518914890237365>. Acesso em: 03 mar. 2022.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará.** Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará:** ou, apresentação do teatro da época. Belém: UFPA, 1994.

SANJAD, Nelson Rodrigues. **A Coruja de Minerva:** o Museu Paraense entre o Império e a República, 1866 -1907. 2005. Tese (Doutorado em História das Ciências da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz, 2005.

SANJAD, Nelson Rodrigues. **Emílio Goeldi (1859 -1917):** a ventura de um naturalista entre a Europa e o Brasil. Rio de Janeiro: EMC, 2009.

SANT'ANA, Cláudio. **Arte e cultura.** 1. ed. São Paulo: Érica, 2014.

SANTOS, Beatriz Andreotti; ARRUDA, Maria Aparecida J.; GUARALDO, Tamara de Souza Brandão. A mediação da informação e da cultura: uma discussão contextual. *In*: SANTOS NETO, João Arlindo dos; ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco de; BORTOLIN, Sueli. (org.). **Perspectivas em mediação no âmbito da Ciência da Informação.** São Paulo: Abecin Editora, 2020. p. 16-41.

SANTOS, Cléverson Ranniéri Meira dos; AVIZ, Daiane; ALBUQUERQUE, Emília Zoppas de. Coleções biológicas do Museu Paraense Emílio Goeldi: 150 anos de história. Estado atual

e perspectivas futuras. *In*: GALÚCIO Ana Vilacy; PRUDENTE, Ana Lucia (org.). **Museu Goeldi: 150 anos de Ciência na Amazônia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2019. p. 248-272.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Cecília Nascimento da; SOUSA, Ana Claudia Medeiros de; SANTOS, Raquel do Rosário. Apropriação da cultura e da informação musical no espetáculo Cineconcerto. *In*: SANTOS NETO, João Arlindo dos; AMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco de, BORTOLIN, Sueli (org.). **Perspectivas em mediação no âmbito da Ciência da Informação**. São Paulo: Abecin Editora, 2020. p. 69-91.

SOARES, Alessandro Cury. **Entre confetes e serpentinas: é a ciência pedindo passagem**. 2016. Tese (Doutorado em Educação em Ciências) – Instituto de Ciências Básicas da Saúde, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2016.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TELLES, Tadeu. Com o Gavião veio o grito do povo. **O Estado do Pará**, Belém, 21 fev. 1980. p. 8.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TOMAIM, Cassio dos Santos. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 53-69, jul/dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/259/252>. Acesso em: 30 out 2023.

VELOSO, Renato. **Tecnologias da informação e da comunicação: desafios e perspectivas**. São Paulo: Saraiva, 2011.

VELTHEM, Lucia Hussak van; PEREIRA, Edithe; GALÚCIO, Ana Vilacy. Acervos culturais do Museu Paraense Emílio Goeldi: 150 anos de história e perspectivas futuras. *In*: GALÚCIO Ana Vilacy; PRUDENTE, Ana Lucia (org.). **Museu Goeldi: 150 anos de Ciência na Amazônia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2019. p. 274.

VIAGEM pela história dos enredos. Direção Geral: Fernando “Guga” Gomes. Direção Musical: Darley Darlen. Produção Executiva: Mônica Costa e Luiz Leite. [Belém]: G2 Comunicações, 2019. 1 vídeo (72 min). Publicado pelo canal Fernando Guga Gomes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0AAEJ0wb_uY&t=255s. Acesso em 09 mar. 2021.

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Prezado participante,

Você está sendo convidado a participar, como voluntário, na pesquisa “O MUSEU GOELDI DEU SAMBA NA AVENIDA: informações e memórias de um desfile carnavalesco”, desenvolvida por Alexandre dos Santos Ribeiro, discente do curso Bacharelado em Biblioteconomia, da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob orientação da Profa. Ma. Telma Socorro Silva Sobrinho.

O Objetivo Geral dessa pesquisa consiste em, constatar uma possível relação entre a Mediação da Informação e a Mediação Cultural durante as etapas do processo carnavalesco. Logo, o convite a sua participação será no sentido de fornecer informações quanto ao processo de criação do samba-enredo “Museu Emílio Goeldi” para o desfile carnavalesco da “Escola de Samba Rancho Não Posso Me Amofiná” ocorrido no ano de 1980.

Para o alcance dessas informações, será realizada uma entrevista individual não estruturada através do aplicativo de mensagens WhatsApp. Por se tratar de participação voluntária, não haverá nenhum benefício financeiro a seu favor, porém, sua participação poderá ser essencial para compreender de que forma se deu a elaboração do samba-enredo como descrito anteriormente.

Conforme previsto pela Resolução nº 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde, você terá plena autonomia para decidir se quer ou não participar dessa pesquisa, retirar sua participação a qualquer momento, e a garantia da sua confidencialidade e privacidade.

Eu, _____ RG _____, concordo em participar voluntariamente da pesquisa “O MUSEU GOELDI DEU SAMBA NA AVENIDA: informações e memórias de um desfile carnavalesco”

Belém, _____, de _____ de _____

Participante

Pesquisador responsável, CPF, celular

APÊNDICE B – DADOS QUALITATIVOS

Quadro 1 – Métodos qualitativos

TIPOS DE DADOS	DESCRIÇÃO DOS DADOS
Documentos	<ul style="list-style-type: none"> • Dados de documento sonoro (disco vinil compacto); • Dezesete imagens fotográficas; • Textos jornalísticos.
Entrevista	<ul style="list-style-type: none"> • Dados de entrevista não estruturada com um participante; • Realizada via telefone celular – aplicativo de mensagens WhatsApp.

Fonte: Elaborado pelo autor.

ANEXO A – LETRA DO SAMBA-ENREDO

MUSEU EMÍLIO GOELDI

Hoje novamente em euforia/ O Rancho na avenida vem mostrar
A beleza, o exotismo fascinante/ Fauna e flora desta imensa região
Saber amar é preservar/ O acervo que a natureza criou, ôô, ôô (bis)
Seria bom! Seria bom (ah! Seria bom) poder voar/ Ser um gavião real

E na rocinha pousar/ Só pra ver

Peixe boi, tem-tem, urubu-rei/ O encanto da vitória régia

O artesanato e a madeira de lei (bis)

Mas como é lindo! / É lindo ver (ah! É lindo ver) ao raiar do dia

Pássaros cantando em sinfonia/ No museu paraense

Fonte de pesquisa natural/ Paraíso verde

Enredo desse nosso carnaval

Autores: Albertino Garcia e Osvaldo Garcia.

Fonte: Manito (2000).

ANEXO B – RESULTADO DO DESFILE

Quadro 2 – Nota dos quesitos

Quesito	Boêmios	Quem São Eles	Rancho
Enredo	4	5	5
Samba-enredo	2	4	5
Fantasia	4	5	5
Alegoria	4	5	5
Bateria	3	3	5
Evolução	4	4	5
P. Band/M.S	5	5	5
Harmonia	2	3	5
Passistas	4	5	5
Com. Frente	4	4	5
P. Estandarte	4	5	5
Total	40	48	55

Fonte: O Estado do Pará (1980).

ANEXO C – TRABALHO DE BARRACÃO

Figura 11 – Gaby conta sua vida de arquiteto do Carnaval



Fonte: O Estado do Pará (1980)

Figura 12 – Uma família viveu no “Barracão da Alegria”



Fonte: O Estado do Pará (1980)

ANEXO D – BASTIDORES DO DESFILE

Figura 13 – Vá hoje à praça da República aplaudir o Rancho



Fonte: O Estado do Pará (1980)

Figura 14 – O povo toma a avenida. É carnaval



Fonte: A Província do Pará (1980)

ANEXO F – PAVILHÃO DA ESCOLA

Figura 17 – Raimundo Manito e o pavilhão da escola



Fonte: Rancho Não Posso Me Afofiná (2023)